



Journal of Arabic Research

eISSN: 2664-5807, pISSN: 26645815

Publisher: Allama Iqbal Open University, Islamabad

Journal Website: <https://ojs.aiou.edu.pk/index.php/jar>

Vol.06 Issue: 01 (Jan-June 2023)

Date of Publication: 30-June 2023

HEC Category: Y (July 2022-2023)



<https://ojs.aiou.edu.pk/index.php/jar>

| | | | |
|---|---|--|--|
| Article | التدوير في شعر التفعيلة العربيّ: شعر معين بسيسو نموذجًا <i>Tadwir in Arabic Taffila poetry: Mucin Bsaisu Poetry as a Model</i> | | |
| Authors & Affiliations | Prof.Dr.Muslih Abdelfattah Najjar Professor of modern Arabic literature and literature theory Department of Arabic Language at the Hashemite University the Hashemite Kingdom of Jordan | | |
| Dates | Received: 10-03-2023 Accepted: 19-05-2023 Published: 30-06-2023 | | |
| Citation | Prof.Dr.Muslih Abdelfattah Najjar , 2023 التدوير في شعر التفعيلة العربيّ: شعر معين بسيسو نموذجًا [online] IRI - Islamic Research Index - Allama Iqbal Open University, Islamabad. Available at: < https://jar.aiou.edu.pk/?p=74722 > [Accessed 25 December 2023]. | | |
| Copyright Information | التدوير في شعر التفعيلة العربيّ: شعر معين بسيسو نموذجًا 2023 © by Prof.Dr.Muslih Abdelfattah Najjar is licensed under Attribution-ShareAlike 4.0 International | | |
| Publisher Information | Department of Arabic, Faculty of Arabic & Islamic Studies, Allama Iqbal Open University, Islamabad | | |
| Indexing & Abstracting Agencies | | | |
| IRI  | Australian Islamic Library  www.AustralianIslamicLibrary.org | HJRS  HEC Journal Recognition System | DRJI  |

ABSTRACT

Taf^cila poetry or metric free verse in Arabic literature is a metric phenomenon, it depends on repeating one *foot* or one metric unit as a rhythmic base and this provides poets with spaces of musical commitment or innovation. One of the prominent phenomena in Taf^cila poetry movement is *tadwir*, which is the major interest of this research paper, as the paper distinguishes three trends in the practice of *tadwir*, the first of which is the foot is divided between two lines, and the second is the division of the word between two lines, and the third of which the foot and the word are both divided between two lines or among more.

The paper also discusses the relationship between *tadwir* and rhyme. It discusses the types of *tadwir* and suggests terms to indicate them, noting that the Arabic criticism does not pay appropriate attention to *tadwir*. The paper takes the poetry of the Arab Palestinian poet Mu^cin Bsaisu as a model.

Keywords: Taf^cila poetry, Foot unity, *Tadwir* , *Foot Tadwir*, *word Tadwir*, Mu^cin Bsaisu

ملخص

يتسم شعر التفعيلة العربيّ بأنه، في الأساس، ظاهرة عروضيّة، إذ يتميّز باعتماده وحدة التفعيلة أساساً عروضياً، وهذه الوحدة أصولها، وقواعدها، وتفصيلها، هذا فضلاً عمّا تتيحه من فضاءات الالتزام الموسيقيّ، أو التجديد. ومن الظواهر البارزة التي تكتنف عروض شعر التفعيلة العربيّ ظاهرة التدوير، وهي محطّ اهتمام هذا البحث، إذ يميّز البحثُ اتجاهات واضحةً في ممارسة التدوير، أولها انقسام التفعيلة على سطرين مع اكتمال المفردة، والثاني انقسام الكلمة على سطرين مع اكتمال التفعيلة، والثالث تنقسم فيه التفعيلة والمفردة، كما يناقش البحث علاقة التدوير بالقافية. ويناقش البحث أنواع التدوير، ويقترح مصطلحات للدلالة عليها، مع الإشارة إلى أنّ ظاهرة التدوير لا تحظى بالاهتمام والتفصيل المناسبين، ولا يناهها التحليل النقديّ اللائق بمستوى حضورها في الشعر العربي. ويتخذ البحث من شعر الشاعر العربي الفلسطينيّ معين بسيسو نموذجاً تطبيقيّاً له.

الكلمات المفتاحيّة: شعر التفعيلة، وحدة التفعيلة، التدوير، تدوير التفعيلة، تدوير الكلمة، معين بسيسو

مدخل:

يتناول هذا البحث البناء العروضيّ لشعر التفعيلة العربيّ (الشعر الحر الموزون)، ثمّ يهتمّ بظاهرة التدوير، وبأنواع التدوير، ويُجري تطبيقاً على نماذج من شعر الشاعر العربيّ الفلسطينيّ معين بسيسو (1927-1984)، وهو أحد أبرز شعراء المقاومة الفلسطينية، وأحد أهم شعراء التفعيلة العرب، ورائد من رواد هذا النوع الشعريّ منذ مطلع النصف الثاني من القرن العشرين. أولاً - البناء العروضيّ لشعر التفعيلة:

كانت الحرب العالمية الثانية حدّاً فاصلاً في تاريخ العالم، أثر في كثير من جوانب الثقافة، ومنها الأدب، وبخاصّة الشعر، فعند نهاية هذه الحرب، شعر بعض الشعراء العرب بتطوّر كثير من جوانب الحياة، وأدركوا أنّهم أصبحوا بحاجة إلى تطوير الشكل الشعري الذي يكتبون

به، ليكون هذا الشكل قادراً على استيعاب التجربة الشعرية الجديدة، وكان هذا التطور على أيدي الرواد العراقيين: نازك، والسيّاب، والبياتي، وبلند الحيدري.

وتقرّر نازك الملائكة أنّ شعر التفعيلة ظاهرة عروضية، قبل كل شيء، وهو شعر موزون،

ذو شطر

¹ واحد ليس له طول ثابت، وإنما يصحّ أن يتغيّر عدد التفعيلات من شطر إلى آخر، وهي تطلق عليه تسمية الشعر الحرّ². ويقوم، في وزنه، على وحدة التفعيلة، مع حرّية في تنوع عدد التفعيلات³.

ويصف البياتي عن هذا التجديد العروضي قائلاً: دفعني فهمي لموسيقى الشعر المرتبطة بنوعية التجربة الشعرية، ومداهها، إلى البحث عن تقويض أبنية قديمة، واختيار أثمن ما فيها لتشديد بناءٍ جديدٍ لحمته وأكثرُ سداه ينعكس من واقع اجتماعي، وفكري، ووجداني مختلف⁴.

إنّ شعر التفعيلة لم يبلغ الوزن، ولكنّه طوّره، بهدف إعطاء صورة إيقاعية للحالة الشعورية، وصار السطر الشعري، في القصيدة الجديدة، سواء أطل أم قصّر، خاضعاً للتنسيق الجزئي للأصوات والحركات، المتمثل في التفعيلة، أما عددُ التفعيلات في كل سطر فغير محدودٍ، وغير خاضع لنظام معين ثابت⁵، ولا يمكن لأحد أن يحدّد نهاية السطر الشعري إلا الشاعر نفسه، وذلك وفقاً لنوع الدفعات والتموجات الموسيقية التي تموج بها نفسه في حالته الشعورية، أو ما يطلق عليه النقاد (الدفقة الشعورية). لكن بعض هذا الشعر تجاوز السطر الشعريّ إلى فكرة (الجملة الشعرية)، وهي جملة تُقال في نفس واحد، وإن جرّئت على أكثر من سطر، من دون وجود بيتٍ يتمثّل فيه نظام البيت التقليدي⁶.

فالشعر الجديد، إذًا، في نماذجه السليمة، ليس خارجاً على الوزن الخليلي، والتعديل الذي أحدثته الشعراء الجدد على الوزن، هو تعديل في نطاق الأوزان العربية نفسها، وهو التصرف في عدد التفاعيل فقط، ولا بدّ من أن تكون القصيدة العربية، في الشعر الجديد، على تفعيلة

بحر من بحر الخليل.⁷ ويستخدم شعر التفعيلة إيقاعاً يحقّق الانسجام والوحدة، للتعويض عن فقدان الانتظام في أطوال الأبيات، فهو لم يقسر التجربة الشعرية على الانصباب في قالب مفروض سلفاً⁸.

وإذا نظرنا في البنية الإيقاعية لشعر التفعيلة، ألفينا تفعيلاته هي تفعيلات شعر الشطرين كلّها، باستثناء مستفعل لن، وفاع لاتن، إذ استغني عنهما بتفعيلتي مستفعلن، وفاعلاتن، فغداً عدد تفعيلات شعر التفعيلة ثماني تفعيلات هي: فعولن، وفاعلن، ومستفعلن، وفاعلاتن، ومفاعيلن، ومفاعلتن، ومتفاعلن، ومفعولات⁹.

وفي وقت مبكّر، كانت نازك الملائكة قد أشارت إلى أنّ الطويل، والمديد، والبسيط، والمنسرح لاتصلح لشعر التفعيلة على الإطلاق، ورأت أنه يكون من سائر بحور الخليل الأخرى¹⁰ الصافية، والممزوجة، فيكون من البحور الممزوجة بتكرار أولى تفعيلات البحر بحرية في العدد، شريطة مجيء التفعيلة الأخرى خاتمة لكل سطر منها¹¹. وثمة من الشعراء من استعمل الأبحر الممزوجة بالمرّاحة بين التفعيلتين، أي بتكرار الوحدة الموسيقية المكوّنة من تفعيلتين عدداً غير موحد من المرّات في الأسطر الشعرية، وهو ما أطلق عليه عز الدين إسماعيل (التناوب التام)¹².

وإذا تمعّنا شعر التفعيلة لدى الرواد، نجد السياب مثلاً قد انتقل من بحر إلى بحر في قصائد مثل (المغرب العربي)، و(جيكور والمدينة)، وكان ينوّع في استعمال التفاعيل¹³، فتداخل التفعيلات المختلفة في قصيدة التفعيلة، إذ إن واحدة من التفعيلات تسلم إلى الأخرى، عبر التدوير في آخر أحد السطور الشعرية¹⁴، أو في التفعيلات التي تقوم بينها علاقة تداخل في الصور الفرعية لإحدهما والأصلية للأخرى، أو لصورتين فرعيتين تفضي أحدهما إلى الأخرى¹⁵.

هذا، وقد نوع شعراء التفعيلة صيغ التفعيلة فاستعملوا الصيغ التي تنتهي بها سطور القصيدة الواحدة، وهي تفعيلة (الضرب)، وأفادوا من مجمل الصيغ العروضية الجائزة من تفعيلتي البيت الكلاسيكي النهائيين (العروض، والضرب)، في غير مكانها الجائز أصلاً، فوظفوها في أي مكان من السطر الشعري الجديد، واستخدموا، في البحور الممزوجة التفعيلة الثانية، من

صورتها التقليدية، فشكلوا منها سطرًا كاملاً، من دون أي وجود للتفعيلة الأولى¹⁶. كما أكثروا من التداخل بين تفعيلتي بحرين، أو أكثر في القصيدة الواحدة¹⁷.

ثانياً- التدوير في شعر التفعيلة:

التدوير في شعر التفعيلة هو "أن تبدأ تفعيلةً في نهاية سطرٍ شعري، ولا تكتمل، ثم تكتمل في بداية السطر الذي يتبعه، مما يولّد ارتباطاً موسيقياً ومعنوياً بين السطور الشعرية في القصيدة، بحيث لا يستطيع القارئ أن يسكّن آخرَ حرفٍ في السطر الشعريّ الذي بدأت التفعيلة في نهايته، وإذا حاولَ ذلك، فإن الموسيقى تضطرب"¹⁸.

وترى نازك الملائكة أنّ التدوير يمتنع امتناعاً تاماً في شعر التفعيلة، فلا يسوغ للشاعر، على الإطلاق، أن يوردَ سطرًا مدورًا¹⁹، وهي تقترح على الشعراء حلاً يخلصهم من الحاجة إلى التدوير، في شعر التفعيلة، وهو أن يجعل الشاعرُ السطرين اللذين يحتاج فيهما إلى التدوير سطرًا واحداً، فيتخلص من الحاجة إلى تدويرهما²⁰.

ولعلّ سبب التدوير، في شعر التفعيلة، أنّ المعنى الذي يريده الشاعر في قصيدته، لا ينتهي بانتهاء السطر، بل بانتهاء القصيدة²¹، في القصيدة المدوّرة، (وهذا ما يسمى التدوير الكليّ)، أو بانتهاء الجملة الشعرية في التدوير الجزئي²². وهذا يجعل السطور الشعرية تبدو كأنها زفراءٌ طويلةٌ متتالية²³.

ويجزم عليّ عشريّ زايد بعدم إمكان توافر تدوير في القصيدة الحديثة، بمفهومٍ مشابهٍ لتدوير القصيدة التقليدية، أي بانقسام الكلمة الواحدة على سطرين، إذ كانت تنقسم على سطرين في الشعر التقليدي²⁴، وهو في هذا يتفق مع نازك الملائكة، غير أنّ الباحث يخالف عشريّ زايد، ونازك الملائكة²⁵ كليهما في مذهبهما هذا.

ويرى الباحث أنّ التدوير في شعر التفعيلة نوعان: واحد تنقسم فيه التفعيلة على سطرين، أو أكثر، فتبدأ في نهاية سطر، لتستكمل في بداية الذي يليه، وهو الشائع الكثير في نتاج شعراء التفعيلة، ونطلق عليه، في هذا البحث، اسم (تدوير التفعيلة). والنوع الثاني تنقسم

فيه الكلمة على سطرين أو أكثر، فتبدأ في نهاية سطر شعري لتُستكمل في السطر الذي يليه، أو هي تمتد على أكثر من سطرين، فتتوزع على ثلاثة أسطر مثلاً، وهذا النوع قليل في شعر التفعيلة، إلا أنه موجودٌ، وهو يشبه آلية التدوير في شعر الشطرين، إذ تنقسم كلمة ما بين سطرين شعريين، لتتميم البنية الإيقاعية لكلٍ منهما، أو بكلام أدق: كي لا يترك الشاعر السطر الأول غير مكتمل البنية الإيقاعية، ونطلق عليه هنا (تدوير الكلمة).

والباحث في تصنيف التدوير نوعين يوافق عبد الله الغدامي²⁶، غير أن الباحث يفرق، في النوع الأول، بين حالتين: إحداهما تنقسم فيها التفعيلة على سطرين، فتكون التفعيلة، فحسب، هي العنصر المشترك بين هذين السطرين، ويطلق الباحث على ذلك اسم (تدوير التفعيلة المفرد)، والحالة الأخرى تنقسم فيها التفعيلة على سطرين، فتكون عنصراً مشتركاً بينهما، بالإضافة إلى اشتراكهما في مقطع عروضي طويل (-)، بأن يبدأ السطر الثاني بهمزة وصلٍ، مما يملئ جمعه إلى الحرف الذي سبقه، وهو الحرف الأخير من السطر السابق، في مقطع طويلٍ واحدٍ، كأن يكون السطران الشعريان كما يأتي:

... .. حُبِّ

الديارِ

أو أن يجتمع الحرف الذي يتلو همزة الوصل مع آخر حرفين في السطر الشعري السابق، كأن يكون السطران الشعريان كما يأتي:

... .. حُبِّي

الديارِ

فنحن لا نستطيع، عند تقطيع هذين السطرين الشعريين، أن نثبت هذا المقطع الطويل في تقطيع السطر الأول، لأنه لا يحتوي، في الحقيقة، إلا الحرف المتحرك الذي شكّل الجزء الأول من هذا المقطع الطويل الذي يتكون من (متحرك + ساكن)²⁷، ويطلق الباحث على ذلك (تدوير التفعيلة المركب). وسيأتي الباحث على نماذج من هذا النوع من التدوير في الجزء التطبيقي

من هذا الفصل.

فالتدوير كان، في الشعر التقليديّ، قسمةً كلمةٍ على شطرين لتتميم الوحدة الإيقاعية (التفعيلة)، وبالتالي تتميم البنية الإيقاعية (الشرط ثم البيت). أما في النوع الأشيع في شعر التفعيلة، فهو قسمةُ الوحدة الإيقاعية على شطرين (على الأغلب)، لتتميم الكلمة، وعدم اللجوء إلى قسمتها.

وقد ناقشت نازك أمّودجاً من تدوير قسمة الكلمة²⁸ مثلما ناقشت نماذج من تدوير قسمة التفعيلة، وهذا يدلُّ على وجود مثل هذه الممارسة الشعرية، على الرغم من عدم قبول نازك بها.

هذا وقد أصبح التدوير، منذ السبعينات، خصيصة سائدة في البناء الإيقاعيّ للقصيدة لدى الشعراء المعاصرين²⁹، غير أنّ الإفراط في تدوير قصيدة التفعيلة يؤدّي، كما يرى عشري زايد، إلى إرهاق القارئ، لأنّه يقلّل من الوقفات الموسيقية في نهايات السطور، عند القوافي، ولكن بعض الشعراء يحاولون تعويض هذا التقصير الإيقاعي، بتوفير قوافٍ داخلية، أي داخل السطور لا في نهاياتها³⁰.

وترى نازك أن هنالك تعارضاً بين التدوير والقافية، في شعر التفعيلة، بل إنها تقول إنّ التدوير يقضي على القافية، ذلك أنّها تؤمن بأنّ كلّ سطر في شعر التفعيلة ينبغي أن ينتهي بقافية، وهذا ما لا يحدث - في رأيها - بوجود التدوير³¹، ويوافقها على ذلك علي عشري زايد³². ولكنّ الباحث لا يوافقهما على هذا الحكم، فهو يرى أنّ التدوير لا يتعارض مع القافية، فلا مانع، بالتأكيد، في اللغة، أو في ضوابط الشعر من توافق نهاية سطر شعري مع نهاية سطر يليه، في القافية، حتى وإن كان هنالك تدوير، يجعل آخرَ تفعيلةٍ من أحدهما، أو من كليهما، لا تتمّ في السطر نفسه، فالقافية تتكون من صوتٍ متكرر داخلَ نسقٍ متكرّر هو الشبيه الإيقاعي + محطة إيقاعية، وقد تكون طويلة أو غير طويلة، وقد تكون موجودة أو غير موجودة، ولا مانع من وجود شبيه إيقاعيّ، كالذي توفّره القافية، حتى بوجود تدوير بين شطرين شعريين. وعلى الرغم مما يقال عن استمرارية قراءة السطور المدوّرة، فإنّها لا ترتقي في استمراريّتها

لتماثل استمرارية السطر الواحد، فهي، بالتأكيد، تحمل إشعاراً بوقفه، من نوع ما، وإن كانت هذه الوقفة بسيطة جداً، أو قصيرة جداً، وإلا لكان اقتراح نازك للتخلص من التدوير ناجحاً، ولأحظنا إقبالاً من الشعراء عليه، وهذا ما لم يحصل، فهناك حاجة إلى التدوير، لا حاجة إلى الوصل، بشكل مطلق، وسيناقش الباحث عدم التعارض بين القافية والتدوير، في الجزء التطبيقي من هذا البحث.

وقد لجأ بعض الشعراء الفلسطينيين إلى التدوير، بسبب إلحاحهم على التدفق العاطفي الذي ساعدهم على الوصول إلى هذا الاستعمال العروضي، فأصبح المقطع يقوم مقام البيت أو السطر، متأثرين ببعض الشعراء العرب الذين سبقوهم إلى التدوير أمثال يوسف الخال، وأدونيس³³. وأطلق يوسف الخطيب على القصيدة المدوّرة اسم (القصيدة الموصولة)، وقال إنه حاول أن يجزّر الوحدة النغمية من إसार القافية التقليدية، فتوخى الدفق النغمي³⁴.

ثالثاً - التدوير في شعر التفعيلة عند معين بسيسو:

إذا تتبّعنا أعمال معين بسيسو الشعرية، نجد أنه كان حريصاً على تسكين أواخر سطره الشعرية، في بدايات كتابته شعر التفعيلة. ولتسكين أواخر السطور الشعرية أثر سلمي في إجراء التدوير، فالتسكين يقلل من احتمالية تدوير السطر مع السطر الذي يليه، ولكننا نلاحظ أنّ معيناً يتخلى عن هذا الحرص، في ديوانه (مارد من السنابل) الصادر في العام 1956، فيبدأ بتحريك أواخر بعض السطور الشعرية، منذ أولى قصائد هذا الديوان، وهي قصيدة (المتاريس)، التي يقول منها:

1 مدينتي! رأيتُ كيف تنسج الأمل

خطى حبيبك البطل

وكيف قد نشرت من دمائك الشراع

يمخرُ الحرائق

5 النار لا تمسّه ولا الصواعق³⁵

فإذا قطعنا السطور السابقة عروضياً، ألفيناها كما يأتي:

1 ب - ب / - ب - ب / - ب - ب / - ب - ب / - ب - ب

ب - ب / - ب - ب / - ب - ب

ب - ب / - ب - ب / - ب - ب / - ب - ب / - ب - ب

ب - ب / - ب - ب / -

5 - - ب - ب / - ب - ب / - ب - ب / - - ب - - ³⁶

ونلاحظ كيف كان تحريك آخر كلمة في السطر الثالث (الشراع) عاملاً ساعد على

التدوير بين السطرين الثالث والرابع تدوير تفعيلة.

وفي المجموعات الشعرية التالية، تبدأ ظاهرة تسكين آخر السطر الشعري بالتناقص،

ويكثر تدويرُ التفعيلة، في شعر التفعيلة عند بسيسو. ويظهر هذا التدوير في قوله من قصيدة

(لا...):

1 جراحه كانت تقولُ:

لا

أغلاله كانت تقولُ:

لا

5 وفوق صدره يمامةٌ أعطتهُ

كلَّ ريشها

ضفيرة لجرجه، كانت تقولُ:

لا³⁷.

فلو قطعنا السطور السابقة عروضياً، نجدها كما يأتي:

1 ب - ب - / - - - ب - / - ب

/-

- - - ب - / - - - ب - / - ب

-

5 ب - / - ب - ب - / - ب - ب - / - - - ب -

/ - ب - ب - / -

ب - ب - / - ب - ب - / - - - ب - / - ب

/-

ونلاحظ أن تدويراً قد نتج بين السطرين الأول والثاني، إذ انقسمت (ب -) عليهما، وتدويراً آخر بين الأسطر الثالث والرابع والخامس، إذ انقسمت (ب - ب -) على تلك الأسطر الثلاثة، وتدويراً تمّ بين السطرين الخامس والسادس، فانقسمت (- - ب -) عليهما، وتدويراً بين السطرين السابع والثامن، إذ انقسمت (ب -) عليهما. وبهذا نلاحظ أنّ أربع عمليات من تدوير التفعيلة قد تمّت في ثمانية أسطر شعرية.

ويقولُ معين من قصيدة (إلى بوشكين):

1 الشاعر يحشو بالحبر الأبيض غليونه

ويدخّن في وجه القيصر، يا بوشكين،

قصائده،

ويقلّم في وجه الرقباء أظافره..،

5 آه، تعبتُ أفتشُ عنك، فما أصعب

أن يفتقد الشاعرُ شاعرهُ،

أنا لن أجدك محتبماً في محبرة،

أو في داخل أيقونه...

كلصوص الشعر الكذابين

10 في المتحف، في المشرحة، وفي أوراق النقاد الرسميين³⁸.

فإذا قطعنا السطور السابقة عروضياً، وجدناها كما يأتي:

1 / - - - / ب ب - / - - / - - / - ب ب / - -

ب ب / - ب ب / - - / - - / ب ب / - - / - ب

ب / - ب ب - / ب

ب ب / - ب ب - / - - / ب ب - / ب ب - / ب ب -

5 / - ب ب / - ب ب / - ب ب / - ب ب / - ب ب / - ب ب

- / ب ب - / ب ب - / ب ب -

ب ب / - ب ب / - ب ب / - - / - ب ب / - ب ب

- / - - / ب ب / - - -

ب ب / - - / - - / - - / 0

10 / - - / - - / - - / - - / - ب ب / ب ب / - ب ب / - - / 0

فإذا نظرنا في التقطيع السابق نجد أنّ تدوير التفعيلة قد تحقّق بين السطرين الثاني والثالث، بانقسام (- ب ب) بينهما، وكذلك بين السطرين الثالث والرابع، وبين الرابع والخامس، وبين السادس والسابع وبين الثامن والتاسع. مما أعطى السطور السابقة جرياناً في القراءة، وعدم

توافر محطّات إيقاعية، يتوقّف عندها القارئ، وينضاف هذا إلى الإيقاع السريع الذي توقّره
تفعيلة فاعلن لهذا النّصّ الشعريّ.

ومن القصائد التي يتجلّى فيها التدوير قصيدة (القصيدة)، ويقول منها معين:

1 سأعيد هذا الوجه

للأمواج تغسله

إلى الجلاّد يغسله

ويسكنه

5 فحين سكتنّم وجهي

تغيّر لم يعد وجهي

وصوتي لم يعد صوتي

تعالوا أيها الشهداء

يا وجهي

10 ويا صوتي

تعالوا قد طبّخت لكم

أكاليل الزهور

عجنتها بالملصقات

سكّبت فيها ما كتبنا

15 من قصائد

ما كتبنا

قد دَفَنَّا

ما زرعنا

قد حصدنا

20 آه ضَيْقَةُ قَبُورِكُمْ

وأرض الله ضَيْقَةُ

تعالوا في الهواء الطلق

نسأل عن أيادينا

نفتش في جيوب الله

25 عن حجر وعن خندق

وفتشنا جيوب الله

ماذا في جيوب الله؟

غير البحر والزورق

وغير الصمغ والملصق³⁹.

وبتقطيع السطور السابقة عروضياً، نحصل على الصورة الآتية:

1 ب - ب - ب / - - - ب

- / - - - ب - ب / - ب -

ب - / - - - ب - ب / - ب -

ب - / - ب - ب -

5 ب - / - ب - ب - ب - / - -

-- /- ب - ب ب /- ب

-- /- ب - - /- ب

ب - ب ب /- ب - - /- ب

-- /-

-- /- ب 10

- ب ب /- ب - - /- ب

ب /- ب - - /- ب

ب /- ب - - /- ب - ب

- /- ب - - /- ب - ب

- /- ب - 15

- /- ب -

- /- ب -

- /- ب -

- /- ب -

- ب ب /- ب - ب ب /- ب - 20

- ب ب /- ب - - /- ب

ب - - /- ب - - /- ب

- - /- ب - - /-

ب - - /- ب - - /- ب

25 - / - ب - ب - / - - -

ب - / - - - / - ب - - - ب

- / - ب - - - / - ب

- / - ب - - - / - - -

29 ب - / - - - / - ب - - -

ونلاحظ، من خلال القراءة العرضية، أنّ السطور السابقة كلّها مدوّرةٌ تدويرَ تفعيلةٍ، إذ كانت التفعيلة الأخيرة من كل سطر تبدأ فيه، لتكتمل في السطر الذي يليه، ولم نجد أيّ سطر قد انتهى بشرطة مائلة (/)، التي يرمز بها لاكتمال التفعيلة، مما يتيح للقارئ أن يستمرّ في قراءة هذه السطور من دون توقّف، فيمارس جرياناً في القراءة، يرافقه جرياناً في الأفكار، وتأجّج للعواطف التي تثيرها هذه السطور، بما يصنعه هذا من تصعيد للحالة الانفعالية عند القارئ، نتيجة لوضوح الملامح الانفعالية للتجربة الشعرية التي طرحها هذه السطور، وتنتمي هذه السطور التسعة والعشرون إلى مقطع شعري طويل من هذه القصيدة، يمتدّ على سبعة وسبعين سطرًا، كلّها مدوّرة باستثناء السطرين الثالث والخامس⁴⁰.

وإذا كانت النماذج التي عالجها الباحث كلّها، جاءت من تدوير التفعيلة المفرد، الذي انقسمت فيه التفعيلة، فحسب، على سطرين شعريين، فبدأت في الأول، لتكتمل في الثاني، أو تتجاوز ذلك إلى الثالث، فإنّ معيناً قد مارس في شعر التفعيلة تدوير التفعيلة المركّب الذي تنقسم فيه التفعيلة، وينقسم مقطع عروضي طويل (-) على سطرين، ومن نماذج هذا التدوير قوله من قصيدة (القصيدة):

1 يا أيها الوجه الذي يطفو

على وجهي

ابتعد

واترك على الأمواج

5 لي سكين ماء⁴¹

وكذلك قوله من القصيدة نفسها:

1 وأظلم أصرخ يا يدي

ويا أنا

صار الشراع قناع وجهي

من أنا؟

5 القرمطي؟

البرمكي؟

القرطبي؟

الليلكي؟

الزبقي؟

10 الزبقي؟

الدائري؟

اللولبي؟

الأمريكي؟

السوفيتي؟

15 أظلم أصرخ والشراع قناع وجهي

من أنا؟⁴²

ويكون تقطيع مجموعتي السطور السابقتين كما يأتي:

المجموعة الأولى:

$$1 \quad - - / - ب - - / - ب - -$$

$$ب - / - (..)$$

$$ب - / -$$

$$ب - - / - ب - -$$

$$5 \quad / 0 - ب - - / -$$

المجموعة الثانية:

$$1 \quad ب ب - ب - ب / - ب ب - ب - ب / - ب$$

$$ب - ب - / -$$

$$- / - ب - ب ب / - ب - -$$

$$ب - / -$$

$$5 \quad (..) / - ب - -$$

$$(..) / - ب - -$$

$$(..) / - ب - -$$

$$(..) / - ب - -$$

$$(..) / - ب - -$$

$$10 \quad (..) / - ب - -$$

$$(..) / - ب - -$$

$$(..) / - ب - -$$

$$(..) / - ب - -$$

-- ب - / ب

15 ب - ب - / ب - ب - / ب - ب - / ب - ب - / ب - ب -

- ب - /

ففي المجموعة الأولى نجد أن تدوير تفعيلة مفرداً قد تحقّق بين السطرين الأول والثاني، وبين السطرين الرابع والخامس، ونجد أنّ تدوير تفعيلة مركّباً قد تحقّق بين السطرين الثاني والثالث، إذ تُجبرنا القراءة العروضية على جمع الحروف (هي + اب) في مقطع طويل واحد (-) فنحن نقرأ السطرين الثاني والثالث، كما يأتي: (ع / لا / وج / هب / ت / عد)، ونلاحظ أنّ تفعيلة (متفاعلن) كانت مشتركة بين هذين السطرين، بالإضافة إلى أنهما اشتركا في مقطع طويل واحد هو (هب).

أما المجموعة الثانية، فإننا نرى أنّ تدوير تفعيلة مفرداً قد تحقّق بين السطرين الأول والثاني، وبين الثالث والرابع، وبين الرابع عشر والخامس عشر، وبين الخامس عشر والسادس عشر، كما نلاحظ أنّ تدوير تفعيلة مركّباً قد تحقّق بين كلّ سطرين متتاليين منذ نصل السطر الخامس حتى السطر الحادي عشر، وتنقسم، في هذا التدوير، تفعيلة متفاعلن (- - ب-)، كما ينقسم المقطع الأول الطويل الذي تبدأ به هذه التفعيلة، وهذا التدوير ناتج عن انتهاء كل سطر من هذه السطور بياءٍ مشدّدةٍ مضمومةٍ مكوّنةٍ من (ياءٍ ساكنة + ياء مضمومة)، وهذه الياء المشدّدة متبوعة بهمزة وصل بعدها ساكن، فتُجمَع الياء المضمومة مع الحرف الساكن، الذي يلي همزة الوصل في مقطع طويلٍ واحد، وبهذا يتحقّق تدوير التفعيلة المركّب.

وقد أشرنا سابقاً إلى رأينا حول التناقض بين التدوير والقافية، ويمكننا أن نلاحظ عدم

التناقض بينهما، في قول معين من قصيدة (القصيدة):

- 1 قلها وعش حتى ترى أ
- 2 حتى أرى أ
- 3 وطناً على رايته ب
- 4 اجتمع الفراش مع الذباب ج
- 5 وطناً على أجراسه ب

| | | |
|----|-------------------------|----|
| ج | اختلطَ اليمام مع السراب | 6 |
| د | وجرى الرنيئ | 7 |
| ب | وشبَّت النيرانُ فيه | 8 |
| د | جرى الرنيئ | 9 |
| هـ | سلاسلا | 10 |
| د | أخضَرَ الرنيئ | 11 |
| هـ | جداولا | 12 |
| د | اصفَرَ الرنيئ | 13 |
| هـ | سنايلا ⁴³ . | 14 |

ويكون تقطيعها كما يأتي:

- 1 / - ب - - / - ب - -
- 2 / - ب - -
- 3 ب ب - ب - / - ب - - ب ..
- 4 / - ب ب - ب - / - ب ب - ب - ب - 0/
- 5 ب ب - ب - / - ب - - ب ..
- 6 / - ب ب - ب - / - ب ب - ب - ب - 0/
- 7 ب ب - ب - / - ب
- 8 ب - ب - - / - ب - - / - ب
- 9 ب - ب - / - ب
- 10 ب - ب ..

11 - / - - - ب - / - ب

12 ب - ب ..

13 - / - - - ب - / - ب

14 ب - ب - / - ب

فكّل سطر شعري لا ينتهي تقطيعه بالشرطة المائلة (/) هو سطر مُدوّر، فإذا نظرنا في نظام القافية Rhyme scheme في السطور الشعرية السابقة، ألفينا قافيتي السطرين 2، 1 متشابهتين، وكذلك فالأسطر 3، 5، 8 متشابهة القوافي، والسطران 4، 6 متشابهة القافية، والأسطر 7، 9، 11، 13 متشابهة القافية، والأسطر 10، 12، 14 متشابهة القافية كذلك.

وإذا قرنا ما توصلنا إليه من نظام القافية، بنظرٍ فاحصةٍ في التقطيع العروضي الذي يدلنا على أن السطور التي ظهر في نهايتها تدوير هي: 3، 5، 7، 8، 9، 10، 11، و12، و13، فإننا نكتشف أنّ التدوير لم يتعارض مع التقفية، فالأسطر 3، 5، و8 كلّها متشابهة القافية، ومدوّرة في الوقت نفسه، وكذلك الأسطر 7، 9، و11، و13 كلّها متشابهة القافية، ومدوّرة في الوقت نفسه، والسطران 10، و12 متشابهة القافية ومدوّران في الوقت نفسه، وبهذا نتوصل إلى عدم تعارض التدوير مع التقفية، بل إنّ قسمة التفعيلة هنا، جعلت السطور تنتهي بنهاياتٍ متشابهة، فماذا سنسمّي هذه النهايات المتشابهة، في هذه السطور المدوّرة، إن لم تكن قوافي؟ فلو أنّ الشاعر لم يكتب سطره هذه منفصلةً، ومدوّرة، فجعلها سطرًا متّصلاً، لجاز لنا أن نعدّها جزءاً من الإيقاع الداخلي، لا من الإيقاع الخارجي، ولكنّه لم يفعل.

نتيجة:

ظهر التدوير في شعر التفعيلة العربيّ، على الرغم من اعتراض بعض الشعراء الرواد، وبعض النقاد. وقد انقسم التدوير على ثلاثة أضرب، فبعضه كان تدوير تفعيلة، وبعضه تدوير كلمة، وبعضه تدوير تفعيلة وتدوير كلمة معاً. ويلاحظ أنّ تدوير التفعيلة هو الضرب الأشيع بين الثلاثة. وقد ظهرت الأنواع الثلاثة في شعر معين بسيسو، وكان ذلك عاملاً في جريان القصيدة، واستمراريتها على المستوى الإيقاعيّ، بما يتجاوز حدود السطر الشعريّ، ويمهّد لظهور ظاهريّ الجملة الشعرية، والقصيدة المدوّرة في شعر التفعيلة العربيّ فيما بعد.

الهوامش

1. Yufadil Albahith Mustalah (Stur) Aladhi Shae Lihadha Almafuma, Badalan Bimustalah (Shtur) Aladhi Aistaemalath Nazak Almalayikata.
يفضل الباحث مصطلح (سطر) الذي شاع لهذا المفهوم، بدلا بمصطلح (سطر) الذي استعملته نازك الملائكة.
2. Yunzar Nazik Almalayikata, Qadaya Alshier Almueasiru, Dar Aleilm Lilmalayin - Bayrut, Ta4, 1974: 67-74
يُنظَر نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين - بيروت، ط4، 1974: 67-74
3. Yunzar Nazik Almalayikata, Mu.N: 78 - 80.
يُنظَر نازك الملائكة، م.ن: 78 - 80.
4. Yunzar Eabd Alwahaab Albayati, "Tajribati Alshieriatu", Mjll (Aladab) Albyrwttyt, Ea3, Adhar/ 1966: 5.
يُنظَر عبد الوهاب البياتي، "تجربتي الشعرية"، مجلّة (الأدب) البيروتية، ع3، آذار/ 1966: 5.
5. Yunzar Eizu Aldiyn 'Ismaeil: Alshier Alearabia Almueasir Qadayah Wazawahirah Alfnnyt Walmenwyt, Dar Alfikr Alearabii, Da.Ma, Ta3, 1978: 65 - 66, 67.
يُنظَر عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياها وظواهره الفنيّة والمعنويّة، دار الفكر العربي، د.م، ط3، 1978: 65 - 66، 67.
6. Eizu Aldiyn 'Ismaeil, Mu.N: 73.
عز الدين إسماعيل، م.ن: 73.
7. Raja' Alniqash, "Maerakat Hawl Alshier Aljadidi", Mjll (Aladab) Albyrwttyt, Ea2, Shbat/ 1965: 71.
رجاء النقاش، "معركة حول الشعر الجديد"، مجلّة (الأدب) البيروتية، ع2، شباط/ 1965: 71.
8. Yunzar Si. Murih: Harakat Altajdid Fi Musiqaa Alshier Alearabii, Ealam Alkutub - Alqahiratu, 1969: 140 - 141.
يُنظَر س. موريه: حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي، عالم الكتب - القاهرة، 1969: 140 - 141.
9. Yunzar Mahmud Ealiin Alsaman, Alearud Aljadidi: 'Awzan Alshier Alhr Waqawafihi, Dar Almaearif - Alqahirati, 1983: 33.
يُنظَر محمود علي السمان، العروض الجديد: أوزان الشعر الحرّ وقوافيه، دار المعارف - القاهرة، 1983: 33.
10. Yunzar Nazak Almalayikata, Qadaya Alshier Almueasiri: 84.
يُنظَر نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر: 84.
11. Yunzar Nazik Almalayikata, Mu.N: 78 -80.
يُنظَر نازك الملائكة، م.ن: 78 -80.
12. Yunzar Eizu Aldiyn 'Ismaeili: Alshier Alearabia Almueasiru: 97.
يُنظَر عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر: 97.
13. Yunzar Naji Ealush, "Bdir Shakir Alsabay", Mjll (Aladab) Albyrwttyt, E 3/ 1966/ 122.
يُنظَر ناجي علوش، "بدر شاكر السياب"، مجلّة (الأدب) البيروتية، ع 3/ 1966/ 122.

14 Yunzar Eizu Aldiyn 'Iismaeili: Alshier Alearabia Almueasiru: 91-92.

يُنظَر عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر: 91-92.

15Yanzur Alhamishan Allaahiqani.

ينظر الهامشان اللاحقان.

16Yunzar Kamal Khayr Bika: Harakat Alhadathat Fi Alshier Alearabii Almueasiri, Dar Alfikr Liltibaeat Walnashr Waltawzie - Bayrut, Ta2, 1986: 285 - 286

يُنظَر كمال خير بك: حركة الحدائث في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع - بيروت، ط2، 1986: 285 - 286.

17

يبدو أن شعراء شعر التفعيلة قصدوا إلى حمل الهزج على الوافر معتنمين تساوي القيمة الإيقاعية لمفاعيل (ب - ب - ب)، ومفَاعَلَتْ (ب - ب - ب)، وحملوا بعض السريع على الرجز. (يُنظَر محمود السمان، العروض الجديد: 33-34).

وأدخلوا تفعيلات الرجز في الكامل، والكامل في الرجز (يُنظَر س. مورية، الشعر العربي الحديث، عالم الكتب - القاهرة، 1969: 324). ويتم تداخل تفعيلتي بحري المتدارك والمتقارب في شعر التفعيلة، كما يتم التداخل بين تفعيلتي الرمل والمتقارب معاً، والكامل والرمل معاً، والخفيف والمتدارك معاً (يُنظَر عبد الرضا علي، الشعر العربي عند نهايات القرن العشرين، مدخل لدراسة الإيقاع في قصيدة الحرب، وزارة الثقافة والإعلام - بغداد، 1988: 115 - 117). كما تتداخل تفعيلتنا البسيط والمتدارك أيضاً، والبسيط والسريع معاً، والسريع والرجز والكامل معاً (يُنظَر كمال خير بك: حركة الحدائث في الشعر العربي المعاصر: 286 - 288). وتتداخل تفعيلات الرمل والمتقارب والرجز معاً، والمتدارك والكامل معاً، والرجز والمتقارب معاً، والمتدارك والرجز معاً (يُنظَر محمود السمان، العروض الجديد: 158-160) ويتميز الشاعر الفلسطيني يوسف الخطيب بأنه ابتكر وزناً اسمه (بحر الكرمل)، وظّف فيه تفعيلات الرجز والرمل والهزج.

18Eabd Alfataah Alnajar, Taysir Sbul Shaeraan Mjdddaan, Matabie Aldusturi- Eaman, 1993: 44-45.

عبد الفتاح النجار، تيسير سبول شاعرًا مجددًا، مطابع الدستور - عمان، 1993: 44-45.

19 Yunzar Nazak Almalayikata, Qadaya Alshier Almueasiri: 112.

يُنظَر نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر: 112.

20 Yunzar Nazik Almalayikata, Mu.N: 116.

يُنظَر نازك الملائكة، م.ن: 116.

21 Yunzar Mahmud Alsaman, Alearud Aljadidu, : 129 .

يُنظَر محمود السمان، العروض الجديد، : 129 .

22Yunzar Tirad Alkibisi, Alghabat Walfusula, Wizarat Althaqafat - Baghdad: 86.

يُنظَر طراد الكبيسي، الغابة والفصول، وزارة الثقافة - بغداد: 86.

23 Yunzar Eabd Aljabaar Eabaas, Biland Alhaydri, Mjll (Aladab) Albyrwtyt, Ea3, Adhar/ 1966: 158.

يُنظَر عبد الجبار عباس، بلند الحيدري، مجلّة (الأداب) البيروتية، ج3، آذار/ 1966: 158.

24 Yunzar Eali Eishri Zayid, Ean Bina' Alqasidat Alearabiat Alhadithati, Dar Alfushaa Liltibaeat Walnashri- Di.Mi, 1977: 192

يُنظَر علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، دار الفصحى للطباعة والنشر - د.م، 1977: 192.

25Yunzar Nazak Almalayikata: Qadaya Alshier Almueasiri: 113-114.

يُنظَر نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر: 113-114.

26 Yunzar Eabd Allah Alghadhaami: Alsaawt Alqadim Aljadida, Alhayyat Almisriat Aleamat Lilkitabi- Alqahirati, 1987: 57 - 59.

يُنظَر عبد الله الغدامي: الصوت القديم الجديد، الهيئة المصرية العامة للكتاب- القاهرة، 1987: 57 - 59.

27 Yaqtarih Albahith Wade 'Iishara (..) Fi Nihayat Alsatr Almdwwr Alawwl, Aladhi Yahtawi Almutaharika, Dalalatan Ealaa Eadam Aiktimal Taqtieih Alearudi, Wwade Ealamat Almaqtae Altawil (-) Fi Taqtie Alsatr Altaali, Aladhi Bada Bihamzat Alwasli, Wtwafar Fih Alsaakini.

يقترح الباحث وَضْعَ إشارة (..) في نهاية السطر المدوّر الأول، الذي يحتوي المتحرك، دلالة على عدم اكتمال تقطيعه العروضي، وَضْعَ علامة المقطع الطويل (-) في تقطيع السطر التالي، الذي بدأ بحمزة الوصل، وتوافر فيه الساكن.

28 Yunzar Nazak Almalayikata: Qadaya Alshier Almueasiri: 114.

يُنظَر نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر: 114.

29 Yunzar Muhamad Binis: Alshier Alearabiu Alhadith Binayaatih Wa'uibdaliatiha, Ji3, Alshier Almueasiru, Dar Tubaqal- Aldaar Albayda', 1990: 131.

يُنظَر محمد بنيس: الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، ج3، الشعر المعاصر، دار توبقال- الدار البيضاء، 1990: 131.

30 . Yunzar Eali Eishri Zayid, Ean Bina' Alqasidat Alearabiat Alhadithat :4.

يُنظَر علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة: 4.

31. Yunzar Nazik Almalayikata: Qadaya Alshier Almueasir :14.

يُنظَر نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر :14.

32. See Ali Ashry Zayed::Ean Bina' Alqasidat Alearabiat Alhadith :4.

: 4.

يُنظَر علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة: 4.

33 . Yunzar Khalid Eali Mustafaa: Alshier Alfilastinia Alhadith 1948 - 1970, Wizarat Althaqafat - Baghdad, 1978: 130.

يُنظَر خالد علي مصطفى: الشعر الفلسطيني الحديث 1948 - 1970، وزارة الثقافة - بغداد، 1978: 130.

34. Yunzar Khalid Eali Mustafaa: M.N: 172-173.

يُنظَر خالد علي مصطفى: م.ن: 172-173.

35. Mueayan Bisisu: Al'aemal Alshieriat Alkamilat, Dar Aleawdat - Bayrut, 1979: 106,107.

معين بيسيسو: الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة - بيروت، 1979: 106,107.

36. Yumkin 'An Yakun Taqtie Alsutur Alsaabiqat Ealaa Alnahw Alati:

يمكن أن يكون تقطيع السطور السابقة على النحو الآتي:

1 ب - ب / - ب - ب / - ب - ب - ب / - ب - ب -

ب / - ب - ب / - ب - ب

ب - ب / - ب - ب / - ب - ب - ب / - ب

- ب - ب / - -

5 - - ب - ب / - ب - ب / - - -

لكن الباحث لا يفضل هذا التقطيع، ويؤثر عليه ما أثبتته في المتن، نظراً لأن الاعتبار الموسيقي الذي يراعيه الشاعر، حتى تلك المرحلة من كتابته شعر التفعيلة، هو استقلالية السطر الشعري، من الناحية الموسيقية، وقد تحقّق التدوير في السطور غير محرّكة الآخر صدفةً، لأنها تنتهي بالمقطع (-)، الذي يجوز أن يكون ضرباً مستقلاً، أيّ تفعيلة يحتم بها السطر الشعري، في شعر التفعيلة، ويجوز أن يدوّر مع السطر الذي يليه، خصوصاً، وأنّ السطر التالي يبدأ ب (ب -) ، وهي جزء من (ب - ب -).

-
37. Mueayan Bisisu: Al'aemal Alshieriat Alkamilati: 422.
معين بسيسو: الأعمال الشعرية الكاملة: 422.
- ³⁸. Moein Bseiso: M.N: 555.
معين بسيسو: م.ن: 555.
- ³⁹. Moein Bseisu: The Poem: 49-51.
معين بسيسو: القصيدة : 49-51.
- 40 . Yunzar Hadha Almaqtae Alshieriu Fi: Mueayn Bisisu: Alqasidat : 48 - 56.
يُنظَرُ هذا المقطع الشعري في: معين بسيسو: القصيدة : 48 - 56.
41. Moein Bseiso: M.N: 48-49.
معين بسيسو: م.ن: 48-49.
42. Moein Bseiso: M.N: 13-16.
معين بسيسو: م.ن: 13 - 16.
43. Moein Bseiso: M.N: 31-32.
معين بسيسو: م.ن: 31 - 32.